

Nuevas síntesis textuales en la obra “Las musas inquietantes” de Cristina Peri Rossi

Mara Donat
AISI

ABSTRACT

Cristina Peri Rossi concentrates her poetic expression upon corporality, with desire entailed and constructs an open literary text, of rizomatic style, in relation with other extra-literary texts in the poem *Las musas inquietantes*. Peri Rossi realizes an ekphrastic process that enables a study of the poetic text in intermedial relation with plastic arts, not just as a description or a verbal representation. We demonstrate how the ekphrastic process generates significations and aesthetics which amplify the visual into the verbal expression as new expressive synthesis.

Keywords: Body, ekphrasis, plastic arts, intermediality, poetic text.

Cristina Peri Rossi enfoca su expresión poética en la corporalidad, implicando el deseo y construye un texto literario abierto, de tipo rizomático, en relación con otros textos extraliterarios en la obra *Las musas inquietantes*. Peri Rossi lleva a cabo un proceso ecfrástico que permite un estudio del texto poético en relación intermedial con las artes plásticas, no una mera descripción y representación verbal. Se demuestra cómo el proceso ecfrástico aporta significaciones y estéticas que amplifican lo visual en lo verbal como nuevas síntesis expresivas.

Palabras claves: Cuerpo, ecfrasis, artes plásticas, intermedialidad, texto poético.

La literatura comparada se ocupa de manera específica de la relación entre las diversas textualidades, en un sentido semiótico que implica diferentes lenguajes artísticos. La intertextualidad es el instrumento básico para construir tales relaciones entre textos literarios, mediante la cita, la alusión, etc. (Genette, 1989). Pero en el caso de relaciones textuales que se construyen entre expresiones artísticas visuales y verbales, Peter Wagner sugiere una terminología más apropiada adoptando la categoría de la intermedialidad (1996, p. 17). Con base en esta sugerencia crítica, Luz Aurora Pimentel se detiene en el estudio del iconotexto, nueva propuesta ya avanzada por Wagner (1996), y explica:

no solo la representación visual es leída/escrita – de hecho *descrita* – como texto, sino que al entrar en relaciones significantes con el verbal le añade a este último formas de significación sintética que son del orden de lo icónico y de lo plástico – de hecho, una suerte de *incremento* icónico –, construyendo un texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual: un iconotexto (Pimentel, 2012, p. 309).

Tal proceso se lleva a cabo mediante la ecfrasis, cuando “entra en complejas relaciones de identidad y otredad con el objeto plástico del que se quiere representación y con el texto/contexto en el que la ecfrasis ha sido inscrita” (Pimentel, 2012, p. 309). Es necesarios entonces enfocarnos en el recursos estilístico de la ecfrasis y tomar en consideración las diferentes propuestas de la crítica literaria comparada en tratar de ofrecer una definición. Con base en el estudio de Pimentel destacamos que hay una ecfrasis cuando: “Ciertos textos literarios establecen una relación tanto *referencial* como *representacional* con un objeto plástico que el propio texto propone como *otro*, con respecto al discurso que intenta representarlo” (*ivi*, p. 307). Siguiendo el estudio de la crítica literaria mexicana destacamos que en una perspectiva histórica la ecfrasis en la Segunda Sofística (del I al V d.C.) era “una descripción-narración sobre cualquier tema que tenía la virtud de la *enargeia*, es decir de una vividez tal que era capaz de ‘poner el objeto ante los ojos’” (*ivi*, p. 307). Parafrasando la autora, cuando el proceso se consolidó en relación con las artes visuales acabó en la definición de James Heffernan como “la representación verbal de una representación visual” (1993, p. 3) y de Claus Clüver, como “la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema sígnico no verbal” (1997. p. 26). Según Pimentel, estas definiciones de la crítica literaria destacan el “carácter *relacional* del texto verbal con respecto al objeto plástico, lo cual permite extender el texto a una relación intersemiótica” dentro del sistema de la intertextualidad, con un “carácter *doblemente representacional*” (Pimentel, 2012, p. 308), en efecto la verbal de una visual. Lo que Pimentel se propone para desembocar en la iconotextualidad es “explorar los límites de la textualidad en la ecfrasis, práctica discursiva que, al

tiempo que declara al objeto plástico *otro*, extiende sus límites textuales para convertir a ese otro en texto e incorporarlo como tal" (*ivi*, p. 308), con "diferentes formas" y "diferentes grados de transformación/deformación" en la relación (*ivi*, p. 308-309). Por su parte Valerie Robillard subraya que "una sola definición de ekfrasis no es suficiente para abarcar las múltiples maneras en que la poesía se relaciona con la pintura" (Gonzalez Aktories y Artigas Albrelli, 2011, 31). La autora hace hincapié en el papel de lector que detecta los indicadores de la intertextualidad, o sea intermedialidad en la acepción de Heinrich Plett como subcategoría de la intertextualidad (*ivi*, p. 32). De ahí la teórica establece una escala que permite aportar de manera estructural el análisis de un texto ecfrástico, según criterios como la Comunicatividad, la Referencialidad, la Estructuralidad, la Dialogidad y la Autorreflexividad; también propone un modelo diferencial según un principio cuantitativo que mide la intensidad de la ecfrasis, de tipo descriptivo, atributivo o asociativo (*ivi*, p. 33-40). Más interesante para nuestro estudio de tipo hermenéutico es detenernos en el papel del lector en el proceso ecfrástico. Volvemos al estudio de Luz Aurora Pimentel, quien evidencia como en la ecfrasis hay una transformación que lleva lo visual a lo verbal mediante un primer proceso interpretativo que se concluye al final con el acto de la lectura. La explicación de la autora es exhaustiva y merece una larga cita:

Más aún, en el acto de la lectura, el lector también resignifica ambos textos, el plástico y el ecfrástico sobre los mismos principios de selección, jerarquización y organización de los detalles que el texto ofrece. Ahora bien, el texto verbal confiere significaciones al texto plástico que no necesariamente le son propias, significaciones que forman parte del contexto verbal en el que se inscribe el texto ecfrástico, de modo que, paradójicamente, si el impulso ecfrástico tiende, en un primer momento, a una relación analógica con el objeto plástico, a la larga termina "pareciéndose" más a la red de significaciones del contexto verbal que al objeto que pretende representar. Por otra parte, la ecfrasis misma, en tanto que lectura/escritura del texto visual, modifica nuestra percepción del objeto plástico, reorganiza nuestra mirada y la jerarquiza de acuerdo con los valores establecidos por el texto verbal (Pimentel, 2012, p. 311).

La ecfrasis produce un primer efecto de "incremento icónico" por el carácter plástico que adquiere la descripción verbal, y un segundo efecto de "impulso narrativo", que dinamiza el texto visual, superando la imagen fija de una primera y posible representación verbal. Por cierto se operan resignificaciones frente a las cuales el texto visual opone resistencia produciendo un efecto irónico o simbólico, según Pimentel (*ivi*, p. 312-313). Lo que hay que tomar en cuenta es el papel mediador del lenguaje en el proceso ecfrástico que implica un lector "que no puede ignorar ese pacto de citación explícito que es la

ecfrasis: el texto nos invita a buscar el objeto referido para ‘leerlo’ junto con su descripción” (ivi, p. 316), estableciendo un juego de alteridad entre textos, según la estudiosa. De esta forma el lector es “la tercera instancia de mediación – quizás la más importante – en el proceso de la representación” y lo que más importa entonces es “no tanto lo que ahí se represente, sino los indicios textuales que le permitan al lector *salir* del texto al encuentro del *otro* texto” (ivi, p. 317). Es así como el lector de un contexto crea otro contexto, de un pretexto y un texto crea de nuevo otro texto. Citando a Mitchell (1994), Pimentel destaca como el objeto visual desaparece frente a la imagen textual producida por la ecfrasis, tanto es así que “Incluso podría decirse que desde la etapa de la identificación se observa un claro proceso de *construcción* por parte del lector” (ivi, p. 318). Se puede trazar entonces un círculo que va desde el mundo representado en la imagen visual, a partir de la experiencia empírica del sujeto creador, hacia la interpretación/transformación del texto ecfrástico que reformula el texto visual, cerrando con la lectura que a su vez construye al mundo empírico, visual y verbal, para finalmente volver al mundo real. Es un proceso conducido por una mirada imaginaria que permite la construcción de todo texto artístico, con la plena implicación del mundo en el proceso. La ecfrasis se manifiesta así como un interesante proceso de producción y lectura del mundo y del arte.

Con base en los planteamientos aquí presentados en una introducción teórica, vamos a intentar aplicar las herramientas críticas afinadas para abarcar una lectura competente de un texto ecfrástico como la obra poética *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi. Se intenta un acercamiento hermenéutico y comparatista a la obra, analizando el proceso ecfrástico con el hilo conductor en el enfoque temático sobre las relaciones de género y la identidad femenina.

Cristina Peri Rossi es una escritora que abarca los diferentes géneros expresivos sin necesidad de distinguir entre ellos de manera neta, y en cada uno comparte estéticas y recursos estilísticos que logra producir en los diferentes discursos, con coherencia expresiva y formal. En una entrevista la poeta precisa:

Hay dos ideales de escritora: «la poeta» (o «el poeta») que desprecia los otros géneros porque tiene una idea muy elevada de la poesía, y una escritora que, como yo, piensa que la literatura – hasta la poesía – se expresa en diferentes formas, no exclusivamente en verso, y ni siquiera, siempre, en verso. Mi ideal es una escritura lo más abarcadora posible, y hay “asuntos” – por no decir temas – que exigen más lo narrativo que lo metafórico, y no he querido renunciar a ellos (Peri Rossi, 2008, p. 1).

Por supuesto la obra que nos interesa, *Las musas inquietantes* (Peri Rossi, 1999) se pone en relación con otro lenguaje artístico, extra-literario, la pintura. La poeta al propósito menciona también la novela *La nave de los locos* en la cual se

encuentra una “interpretación y recreación del *Tapiz de la creación*, de la catedral de Gerona” y seguido comenta:

Por supuesto, la poesía como cualquier expresión artística dialoga con otras; la poesía nació al compás con la música, y Caspar D. Friedrich se inspiraba en los poetas jóvenes como él. Nada está separado en nuestro mundo. [...] La ciencia también es una poética. El día en que la ciencia y las artes se separaron, todos salimos perdiendo. Tenemos que reunirlos individualmente. (Peri Rossi, 2008, p. 4).

De hecho, *Las musas inquietantes* pone en juego y en acto todos los parámetros de producción y de lectura que hemos estado presentando en el marco teórico introductor, mediante el recurso de la ecfrasis. Las lecturas se multiplican en un juego de cajas chinas en donde el artista plástico revela la realidad en su obra, leída e interpretada luego por el lenguaje poético en la obra lírica, a su vez leída e interpretada por la lectura del texto que contiene de soslayo a la pictórica. Así los diferentes discursos artísticos se entrelazan gracias a la reactivación de un texto que no se presente como meramente literario o plástico, sino híbrido y multiplicado. El proceso de interpretación y lectura activado por la ecfrasis es muy interesante en abarcar esta complejidad creadora de codificación y consecuente descodificación de una realidad elegida. Los discursos en cada lenguaje artístico se abren a las diferentes posibilidades, puesto que lo lírico acaba produciendo una operación narrativizante en tratar de describir y dar vida propia a las imágenes del arte plástico, las que a su vez han tratado de representar o presentar una parte de la realidad, por el corte de la mirada. De hecho, el epígrafe de la obra remite a Lacan en el doble sentido de selección e interpretación de la realidad mediante el lenguaje pictórico y poético; ambas tienen el ojo que ve e interpreta, recrea. Subraya este proceso de narrativización en el género lírico de la obra Pere Gimferrer en el prólogo:

En estos poemas ocurren cosas. No son, quiero decir, poemas estáticos: a sabiendas rehuyen la figura del medallón, a la que – desde Heredia hasta Manuel Machado y desde Cavafis hasta D’Annunzio – con frecuencia se adscriben los textos poéticos sobre obras plásticas. No mera contemplación, pues: son actividad y, por lo tanto, crítica de lo visible (Peri Rossi, 1999, p. 9-11).

El crítico menciona a poetas como Rafael Alberti y Octavio Paz en la tradición hispánica e hispanoamericana quienes han operado de manera dinámica sus lecturas de obras plásticas en los textos poéticos, así como lo hace Cristina Peri Rossi, quien es también una gran narradora. Gimferrer añade un concepto saliente para nuestro análisis de la ecfrasis que relaciona el texto

literario con la imagen plástica, puesto que también se entrelazan los géneros literarios entre sí:

Concebida así, la poesía sobre pintura es una *narración en movimiento*; la pintura es un arte de la organización del espacio, pero también un arte de la percepción sucesiva del fenómeno visible, y reproducir en la página (arte espacial de la tipografía sobre el blanco, arte de los estratos del tiempo de la lectura) el proceso de captación del cuadro equivale a una operación cognoscitiva (*ibidem*).

Vamos a detenernos en la manera como Peri Rossi logra llevar a cabo este complejo proceso creador y doblemente interpretativo mediante un discurso literario que se desdobra dentro de sí.

Naturalmente se pueden reconocer temas que perfilan la obra de principio a final trazando unas líneas interpretativas coherentes y de nuevo entrelazadas. No podía faltar de alguna manera el tema del viaje conectado al tema del exilio y de la soledad, tratándose de núcleo semánticos que configuran también las obras narrativas, puesto que remiten a la experiencia autobiográfica y sobre todo a la sensibilidad de la autora. También hay el gran tema del deseo y de la identidad, siempre recurrentes en su escritura, de la misma manera que está presente el tema urbano y la reflexión sobre la escritura en sí. Aquí nos detenemos particularmente en el tema de la identidad relacionada al género femenino, solo como jefe de investigación del proceso ecrástico. El tema es muy sentido por Peri Rossi, quien concibe la escritura como un acto de transgresión para reformular el papel de la mujer en la sociedad, y no sólo, para replantear todo el proceso identitario hasta llegar a una natural presentación de la homosexualidad y en algunos casos inclusive la transexualidad, sobre todo como intento de superar la melancolía y el sentido del castigo (Peri Rossi, 1995). Lo que nos lleva a esta opción en la lectura crítica de la obra son los numerosos poemas que en remitir a las obras plásticas citadas implican una crítica abierta u oculta del proceso de identificación de género a lo largo de la historia occidental y, por eso, en la historia de la pintura. Vamos a introducir la estructura de la obra, más allá de los temas. Como observa Rosalia Baltar en su estudio, “esta exposición plantea un recorrido estético que excede estas tematizaciones. Por empezar, son más los autores seleccionados del siglo XX que de otros tiempos: el expresionismo, el modernismo, las vanguardias ganan la partida (le sigue el siglo XIX).” (Baltar, 26/5/2014, p. 11). Aprovechamos de la misma autora la introducción sobre la estructura:

Las musas inquietantes – cuyo título alude a una pintura de Giorgio de Chirico – es un libro compuesto por 50 poemas que refieren a 47 pinturas y una escultura (hay dos poemas para “Las musas inquietantes” y dos para “El nacimiento del

ídolo” de René Magritte) de 30 artistas, incluyendo un anónimo (la escultura) y todos de consagración universal (*ivi*, p. 11).

Como observa la estudiosa, no se puede hablar de una colección elegida por el gusto, porque propone un corte sobre “la reflexión del arte y de la escritura” y plantea “los límites de la representación y el cuestionamiento de los alcances de la propia materialidad” (*ibidem*). Esto queda sustentable pero no es nuestra prioridad. Si es cierto que Peri Rossi busca la ruptura en ambas tradiciones plástica y literaria, de manera que los poemas son una forma de crítica de arte (*ivi*, p. 12), también da cuenta de todo un imaginario cultural compartido en el proceso histórico. Así la ruptura y la crítica dentro de los géneros artísticos se conjuga con una paralela y simultánea ruptura y crítica de los códigos culturales que la tradición impone en la galería misma presentada. Esta sirve entonces de pretexto para plantear una reformulación de todo género, identitario, cultural y artístico. Una operación asombrosa en sus logros, alcanzando un discurso compacto en su hibridez. No se trata entonces de un paseo por un museo imaginario y subjetivo, sino más bien de una deconstrucción y reconstrucción de la subjetividad puesta en juego en los espejismos de las imágenes presentadas (los cuadros) y los poemas producidos, que refundan aquel mundo en pedazos. Pasando por la mirada de la poeta, el mundo representado se quiebra y se reconstruye en los poemas. A su vez el lector supera la mera representación plástica en la cual se ve y reconoce, para colocarse al otro lado en la palabra poética que narrativiza las imágenes y conjuga el objeto representado con el sujeto. De esta manera transforma la materia representada, activándola, soplándole vida autónoma desde el punto de vista del sujeto poético. El lector a su vez tendrá su libre arbitrio después de asumir ambas lecturas, la plástica y la poética. Baltar logra sintetizar con cierta claridad todo el proceso al final de su estudio crítico:

Las musas inquietantes posee un sujeto itinerante que borra los límites entre razón/pasión, acción/recepción; es una subjetividad que se desvía de la totalidad al detalle, focaliza en “historias mínimas” el gran relato de la pintura occidental. El sujeto (alegórico, coleccionista, crítico) se concibe en la noción misma de perspectiva planteada como una mutación, una permanente traducción que en su desplazamiento configura la experiencia de la cultura como un enigma cuya única posibilidad de resolución es la puesta en juego de las relaciones entre sujetos/objetos.

La otra cara de esta lectura es la de observar cómo a través de esta situación endógena (el arte habla de sí mismo), *Las musas inquietantes* es un texto concebido desde lo local y político. Una subjetividad comunitaria, por así decir (la femenina, la solitaria, la exiliada, la ciudadana, la esclava de la guerra) es

formulada aquí en esa aparente “despolitización” de la no persona enunciada como dominante (*ibidem*).

Se trata de lo que vamos a desarrollar en este aporte crítico, mediante el estudio de algunos poemas significativos para la identidad de género en sentido diacrónico (histórico) y sincrónico (de los lenguajes artísticos en juego).

Empezando por el título, ya podemos reconocer una cita directa que funciona como paratexto para toda la obra poética y define con claridad el proyecto político y estético en acto. De hecho, el título de la obra cita y remite a *Las musas inquietantes* del pintor italiano De Chirico. Más allá de las intenciones discursivas del artista plástico, la obra pintada ofrece a Peri Rossi el pretexto y la ocasión de entramar su discurso crítico en sentido estético y político a la vez. En los dos poemas intitolados “Las musas inquietantes I, II” (1999, p. 77, p. 79) la poeta plantea el papel social e íntimo de la identidad femenina en polémica semi-oculta frente al canon cultural, político y social antes que estético. La estética de la obra plástica contribuye a reforzar el tono polémico, puesto que De Chirico presenta mitos destrozados, en una estética de la fragmentación que Peri Rossi comparte en su escritura. Los cuerpos de De Chirico son una paradoja, porque son estatuas rotas insertadas en un ambiente metafísico que rebasa los límites del tiempo y la materia. Peri Rossi aprovecha esta lectura de la realidad para sustentar su propuesta crítica en defensa de una identidad femenina libre de condicionamientos culturales establecidos. De manera simultánea revierte la estética literaria y los contenidos de los mitos a la par del pintor. Así en el primer poema el pasado y el presente se conjugan en la imagen de la estatua, a la vez arte romana y producto de fábrica en la construcción metafórica del sentido, al lado de otra que encarna una madre en espera, casi una Penélope, pero “cansada de viajar”. Se ve como los mitos se citan al mismo tiempo que se deconstruyen y se resignifican en la época contemporánea; así, se revierten, y Penélope adquiere elementos que pertenecen en el canon a la figura de Ulises, el gran viajero. De esa forma, y además con un explícito guiño irónico, en el poema II, las musas son domésticas y prostitutas a la vez, en su forma estatuaria están “Descabezadas, incompletas / solemnes en un pedestal ridículo” y “sin oficio verdadero”. La pérdida de partes del cuerpo en el cuadro de De Chirico es una metáfora que se intensifica en el texto poético efrástico; por cierto no es una mera lectura o crítica del arte, sino una interpretación y una resignificación del sentido y del estilo. Los enjambement simulan la ruptura, la interrupción del mito a la par de los pedazos rotos de las musas en el cuadro. También el ritmo sincopado, vertical de los poemas recalcan este proceso estilístico, con palabras aisladas en versos cortos y con frecuentes pausas de puntuación. Las Musas clásicas de la inspiración bajan del Olimpo, se presentan con vulnerabilidad humana en su papel de fuente de la

expresión artística, que de todas formas se repropone cuando Peri Rossi cierra el poema I escribiendo:

Yo os invoco:
Haced de la angustia
un color.

Ya en estos poemas el proceso ecfástico establece un mecanismo de construcción del sentido y del estilo que abarca toda la obra que consideramos. La poeta empieza con una descripción de la obra de arte plástico para luego deslizarse en la interpretación y refundación del discurso en el texto poético. Así vemos como la ecfrasis no es mera descripción, sino reformulación del discurso artístico en un diálogo abierto entre la obra inicial y el texto poético, que a su vez se remite a la lectura, otra interpretación y significación. Los textos se multiplican en una relación de intermedialidad que renueva de manera continua la obra artística, plástica y poética.

Volviendo al discurso crítico de género, con la intención de construir mediante el texto poético nuevas formulaciones de la identidad femenina, Peri Rossi abre el poemario con la ecfrasis de obras de épocas estilísticas lejanas al modernismo y postmodernismo. El poema "Clarooscuro" (*ivi*, p. 13) remite a la obra plástica *La encajera* de Jan Vermeer de Delft. Los primeros versos son una descripción de la imagen que representa a una joven mujer en la tarea de coser, pero inmediatamente la polémica se inserta mediante el comentario de Peri Rossi, que ve en el oficio de costurera un papel de la mujer establecido por el canon cultural y social, tradicionalmente encerrada en el hogar, ocupada exclusivamente en el trabajo doméstico. Por lo tanto, la semántica del poema abarca los sustantivos y epítetos del sometimiento y del silencio, también por los colores oscuros, marrones, de la pintura, y la figura femenina ensimismada en su solitaria tarea impuesta. A lo mejor en realidad el personaje empírico y el representado estarían satisfechos con su vida, pero la lectura de la poeta le atribuye su propio sentido, así como lo hace el lector que mira el cuadro y lee el poema. La ecfrasis es comentario crítico fruto de la interpretación, el corte de la mirada de la poeta. Tanto es así, que al final el poema vira el sentido hacia una subversión abierta, donde el sujeto poético se enalza con su voz polémica y rechaza el papel descrito. Se dirige a una madre oculta, imaginaria que estaría detrás del cuadro y con tono y estilo contundente parece gritar:

Madre, yo no quiero hacer encaje
no quiero los bolillos
no quiero la pesarosa saga
No quiero ser mujer.

El tono es moderno y vanguardista, nada tiene que ver con el discurso de la obra plástica en este caso, mera representación de una mujer típica de la época. El artista plástico no plantea ninguna polémica social, cultural o estilística. Representa al sujeto femenino según una sensibilidad y un estilo artístico elegido por el pintor, quien difícilmente ve en esa imagen “El aprendizaje de la sumisión / y del silencio”. Es la lectura poética la que revierte el sentido y abre un discurso crítico, a la vez contra la tradición político-social y estilística. Así la ecrasis se manifiesta en su total potencialidad, cual creadora de textos y sentidos infinitos, con la apertura a posibilidades multiplicadas. El mismo proceso se reconoce en los sucesivos poemas. “Gioconda” (*ivi*, p. 15) cita la obra de Leonardo da Vinci *La Gioconda*, de manera directa, omitiendo solo el artículo en el paratexto. Aquí no hay duda, el texto poético se refiere a la famosa mujer del cuadro de Da Vinci. De nuevo, las intenciones del artista plástico no colindan con la intención del texto poético en la ecrasis. Después de la descripción inicial, que comprende referencias de comentarios conocidos en el canon con referencia a la obra pintada por Leonardo, Peri Rossi aplica su propia lectura del rostro femenino en la construcción del texto poético. En este caso trata de sintetizar todo un sentir común de la época histórica a la cual el cuadro se refiere, pero de nuevo no podemos prescindir de una interpretación bastante subjetiva. Con la perspectiva de la época moderna, inclusive postmoderna, Peri Rossi polemiza ahora con toda una tradición occidental en decadencia, según su punto de vista. El sentido que inviste la obra de arte es la melancolía, que remite también a la historia de la identidad femenina en el canon occidental. Todo se conjuga en una polémica leve pero incisiva, compacta, no menos contundente al fin y al cabo con respeto a los poemas de “Las musas inquietantes”. La Gioconda sale de su enfoque biográfico, “la joven florentina”, representado por Leonardo, para volverse todas las mujeres de esa época, pero con reverberación hacia la identidad femenina en general. Es evidente que de manera implícita Peri Rossi invita a cada mujer que se refleja en ese cuadro mediante su texto a rechazar toda esa tradición melancólica, que ella auspica sea parte de un pasado que se diluye a lo lejos. Citamos de nuevo la parte final del breve poema, donde la poeta hace su comentario subjetivo:

Ella guarda en sus ojos
la leve tristeza florentina
la opulencia de las damas bien criadas
Y al fondo – entre vagarosos lagos –
se diluye la melancolía de Occidente.

La tradición, literaria, artística, cultural y estética, política y social, queda como abolida, vista de lejos y superada, con nada de nostalgia, con leve tono de

respetuosa conmiseración. Lo mismo se siente en el tercer poema que cita de manera directa otra obra plástica, *La princesa de Este* de Pisanello (*ivi*, p. 17). En su postura digna Peri Rossi lee un potencial de independencia que en la intimidad de la mujer representada supera la mera iconicidad del fuerte símbolo de la nobleza, nada menos aquí que la familia Este de Ferrara. Los adornos se vuelven imágenes de apertura y fuerza rebasando la impresión de fragilidad siempre atribuida a la mujer. Pero esta mujer queda sin nombre, un icono mudo y aislado que no pudo dar voz a la liberación femenina: “Hay flores de alas abiertas / y mariposas que flotan como algas / Nadie supo nunca / el nombre de esa Princesa de Este”. En la aparente resignación se levanta la rebeldía del sujeto poético. El pasaje de la conmiseración a la voz activa ocurre solo gracias a la mirada de la poeta en una perspectiva temporal de tipo diacrónico. De manera implícita, mediante el texto suplanta el papel tradicional de la mujer, sin invectivas u incitaciones en estos dos casos, pero igualmente eficaz en reformular la identidad femenina y el canon artístico. Ya la mujer no necesita la mirada masculina para ser, tampoco el arte masculino para ser pasivamente representada. Justo el texto poético impone una voz femenina activa y viva, que opera para revitalizar los objetos del arte, en nuestro enfoque las figuras femeninas. Es importante entender este pasaje. Las mujeres representadas en los cuadros suelen ser objetos, personajes pasivos bajo la mirada del pintor (en la elección de Peri Rossi casi todos los artistas son masculinos). En el texto poético, mediante el proceso ecfrástico, se vuelven sujetos gracias a la fuerte voz de la autora que impone su subjetividad e invita a los lectores y las lectoras a atravesar el mismo proceso de refundación.

La vitalidad y el papel activo del sujeto poético femenino en la obra poética de Peri Rossi alcanza el ápice en el poema “El origen del mundo” (*ivi*, p. 75) que remite a la obra de Gustav Courbet. El título del poema crea el paratexto como cita directa de la obra plástica en la relación intermedial palabra poética – imagen pictórica. La obra de arte es de por sí transgresiva frente a todo canon, tradicional e inclusive moderno, no tanto por el objeto representado sino por el corte que la mirada pictórica atribuye al sujeto, también mediante el título. Si bien la mujer queda representada en su papel reproductor no se presenta como pasiva, sino como agente activo en sentido biológico, social y artístico. Eso ocurre ya en el cuadro de manera sutil. El sexo femenino decanta todo su poder en la placidez aparente, por la postura del cuerpo en la que se presenta. Aislado crea la paradoja, parece que la mujer no es nada más un receptáculo, introvertido y silencioso, sumiso. Así ha sido el papel del sexo femenino en la historia. Peri Rossi detecta inmediatamente este primer sentido y lo vuelve a representar mediante palabras poéticas que de nuevo abren una clara polémica. La descripción ecfrástica enriquece la imagen plástica inicial de elementos culturales que remiten a todo un imaginario. Pero, sea en el cuadro, sea en el poema, en el

instante en el cual el sexo femenino ya no es visto como órgano de la reproducción sino como fuente del deseo, erótico y artístico, la imagen, plástica y poética, se reformula dentro de un nuevo sentido transgresor. En este caso me parece que el proceso se puede reconocer en ambos discursos artísticos, en ambos estilos. Porque la nitidez de la imagen plástica lejos de ser pornográfico abre un discurso de deseo, activo y no pasivo. La mujer invita al goce, concentra todo su ser en el deseo en el corte de la mirada presentado por Courbet, quien titula el cuadro “El origen del mundo”. Así el cuerpo femenino recobra una dimensión cósmica, vital, para nada mística. Más bien Peri Rossi se divierte en construir una metáfora transgresora en definir la vagina pintada “solitario ojo de Dios que todo lo contempla / sin inmutarse”. La poeta intensifica en este caso el poder del sexo femenino pintado en el cuadro, en polémica abierta con el papel de sometimiento impuesto por la tradición cultural, en apoyo completo a la propuesta de Courbet. La ecfrasis describe al mismo tiempo que añade fuerza al discurso plástico ya impregnado de transgresión, mediante el comentario que crea nuevo significado. Justo por ser sometido, el sexo femenino cobra poder, y al momento de liberarse del control masculino estalla con toda su fuerza, como en la imagen plástica donde más que ser representado se presenta con toda su fuerza. La desnudez subraya tal fuerza. Por eso Peri Rossi polemiza con la pasividad solo para subrayar que la sexualidad femenina siempre ha tenido poder, faltaba la conciencia de ello por parte del sujeto femenino. Esta conciencia se alcanza mediante el texto poético, en las palabras que resaltan el papel activo, ocultado por el canon cultural y artístico. Mediante una construcción anafórica y de iteraciones, el sexo femenino se define de manera polémica formulando el sentido por un proceso lingüístico de aglutinaciones anafóricas:

Perfecto en su redondez
 Completo en su esfericidad
 Impenetrable en la mismidad de su orificio
 Imposible en la espesura de su pubis
 Intocable en la turgencia mórbida de sus senos
 Incomparable en su facultad de procrear

El tono es contundente en la ritmicidad sincopada de los versos en declarar una neta emancipación. Tal que el sometimiento metafórico y erótico por parte del hombre queda superado por el carácter mismo del sexo femenino, “imposible” e “inaccesible”. El halo de misterio que se evidencia en la imagen plástica se explicita en el texto poético mediante la invectiva y los versos finales, donde el sexo femenino inclusive acaba siendo independiente por completo como agente creador. Así, estalla la crítica contundente hacia el canon. La mujer

procreadora en sentido artístico no necesita del hombre, todo está en su poder, se enalza en su independencia. El discurso de Courbet es llevado al extremo:

Genera partenogenéticamente al mundo
que sólo necesita su temblor

Esta conclusión provocadora se aleja de la imagen plástica, se propone como reformulación del sentido por parte del sujeto poético. Queda auténtico en el ámbito de la creación artística, puesto que el sujeto creador trabaja en soledad y desde su deseo, desde su mirada, crea un mundo. Peri Rossi quiere destacar la independencia del proceso creativo pero al mismo tiempo la libertad del sujeto femenino, en el ámbito artístico tanto como en la sociedad. De nuevo, un primer discurso expresivo se multiplica en infinitos textos, a partir del texto poético que construye sentido mediante la ecfrasis. La imagen y la palabra se entrelazan, se distorsionan recíprocamente aun quedando cada una fiel a si misma en la caja de su propio discurso. La lectura amplificará ulteriormente todo el proceso.

Saltamos ahora al final del poemario, con los poemas que cierran el recorrido textual-museal establecido por Peri Rossi. Dos remiten a la obra plástica de Fernando Botero. Los textos poéticos hacen una lectura que problematiza la identidad femenina en su rasgo corporal. Las gordas mujeres pintadas por Botero parecen eternas niñas y están representadas en momentos de intimidad al interior de la casa, en cuartos privados. Por ejemplo Peri Rossi cita de manera directa y fiel el cuadro *Mujer tocando la guitarra* (ivi, p. 109), pero mientras en la pintura nos captura la mirada de la mujer que ofrece su desnudez con sensualidad, recalcada por el instrumento musical en posición vertical, apoyado en los muslos, la poeta lleva a cabo su propia lectura trasladando el enfoque en el hoyo de la guitarra, vuelto metáfora de la mirada creadora y del deseo que precede todo texto artístico. Peri Rossi describe mediante la ecfrasis el cuerpo desnudo de la mujer para resaltar su pureza originaria, contradictoria en la creación del oximoron: “casta opulencia carnal”. Sin embargo la guitarra se carga del deseo y se hace corte artístico de la pintura y sobre todo de la escritura. Remite a “El origen del mundo”, texto y pintura apenas analizados; el ojo de dios que coincidía con el sexo femenino cual fuente de creación, ahora es el hoyo de la guitarra en el proceso semántico-metafórico, mejor dicho metonímico:

la guitarra,
tiene un ojo
que espía la desnuda redondez
de la mujer-niña.

En la pintura sin embargo tal hoyo tiene la misma trayectoria de la mirada de la mujer, hacia nosotros. La falta de identidad femenina denunciada en el poema anterior “La toilette” (*ivi*, p. 107), cita directa y fiel de la obra plástica de Botero, aquí recobra una carga de resignificación para desembocar en el poema que cierra la obra de Peri Rossi, donde “el origen del mundo” en sentido artístico coincide con la imagen de la niñez, resaltada en la ecfrasis de las obras de Botero. El poema se titula “Las mutantes” y cita de manera directa la pintura de Leonor Fini (*ivi*, p. 111). Tres niñas están representadas de manera juguetona con tres gatos mientras se columpian juntas. En la lectura ecfrástica Peri Rossi aprovecha esta imagen para configurar tres figuras femeninas en relación con las artes mágicas que desde siempre pertenecen a la mujer vista como bruja. Los maleficios son una provocación que Peri Rossi evidencia en la ecfrasis para resaltar de nuevo el papel transgresor de la identidad femenina y de manera provocadora suplantarse la idea establecida de ella, como ama de casa activa en los trabajos domésticos, prácticos y materiales. Además las “falsas niñas” en el texto poético casi se transforman en gatos en un proceso lúdico que remite a la niñez, al salto de Alicia en el espejo. El proceso identitario regresa al estadio originario mediante la metáfora del espejo, para recuperar el primer corte de la mirada que construye al mundo en el sujeto empírico, simbólicamente repetido en este texto poético. También el espejo remite a la operación ecfrástica, puesto que las obras de arte plástico tienen la función de espejo para la escritura que expresa en palabras una interpretación del mundo a través del cuadro. Así a nivel estilístico y a nivel semántico el proceso de la escritura se hace compacto en la relación intermedial entre las diferentes artes. De la misma manera como la identidad femenina se reformula por los comentarios destacados en los versos poéticos, el discurso literario se reformula a partir del reflejo doble desde la realidad y el arte plástico. Los significados y los signos se multiplican, se abren a nuevas propuestas de lectura que implican la complicidad colaboradora de quien está frente a la escritura, la pintura, la realidad. Los discursos artísticos adquieren una nueva síntesis, ya no están separados, producen nuevas textualidades, híbridas y enriquecedoras. Los estudios comparados profundizan en estas relaciones entre textos. La ecfrasis es un recurso estilístico que asegura nuevas propuestas interpretativas del mundo y de la crítica literaria.

Bibliografía

- BALTAR, Rosalía. “Pragmática particular: una lectura de *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi”. *Especulo* UCM, N. 26, p. 11. www.ucm.es/info/especulo/numero26/cperiro.html (26/5/2014)

- CLÜVER, Claus. "Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representation of Non-Verbal Texts". *Lagerroth*, 1997, pp. 19-33.
- DEJIBORD-SAWAN, Parizard. "Prácticas visuales revisionistas en 'Claroscuro', 'La lección de la guitarra' y 'El origen del mundo' de Cristina Peri Rossi". *Chasqui*, n. 1, 2007. Extracto web www.business.highbeam.com/435438/article-1P3-1299552991/practicas (26/5/2014).
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- GONZÁLEZ, Aktories y ARTIGAS, Albrelli (ed). *Entre artes entre actos. Ecfrasis e intermedialidad*. México, UNAM, 2009.
- HEFFERNAN, James A. W. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1993.
- LLORENS CELADES, Eva. *Los usos de las imágenes: las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi*. www.ruc.edu.es/bistreau/2183/14377/1/CC-78%20art%2040.pdf (pp. 355-363).
- MITCHELL, W. J. T., *Picture Theory*. Chicago, The University Press of Chicago, 1994.
- GIMFERRER, Pere. "Prólogo" en *Las musas inquietantes* (Peri Rossi, 1999, p. 9-11).
- PERI ROSSI, Cristina. "Escribir como transgresión". *Lectora*, N. 1, 1995. (pp. 3-5).
- PERI ROSSI, Cristina. *Las musas inquietantes*. Barcelona, Lumen, 1999.
- PERI ROSSI, Cristina. "Entrevista. Cristina Peri Rossi, la escritura múltiple" por M. Cinta Montagut. 2008. (pp. 1-6) www.barcelonareview.com/63/s_ent.html (26/5/2014).
- PIMENTEL, Luz Aurora. *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*, México, UNAM, 2012.
- VECIANA ROMEU, María del Mar. *El espectáculo de la creación: intertextualidad y nomenclatura en "La nave de los locos" de Cristina Peri Rossi*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.
- WAGNER, Peter (ed). *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1996.

Mara Donat, graduada con Mención Honorífica en el doctorado en letras (2010) de la Universidad Nacional Autónoma de México –UNAM–, y en la Maestría en Letras (2006), licenciada en Lenguas y literaturas extranjeras en la Universidad de Udine en Italia (1999). Participa a congresos en Italia y México y publica en revistas académicas en Italia y en América Latina. Investiga sobre la corporalidad en la poesía. Se ocupa de traducción, también inversa, con algunas obras publicadas en revistas y en libro (Andrea Zanzotto).

Contacto: donatm71@gmail.com

Recibido: 10/02/2015

Aceptado: 12/04/2015